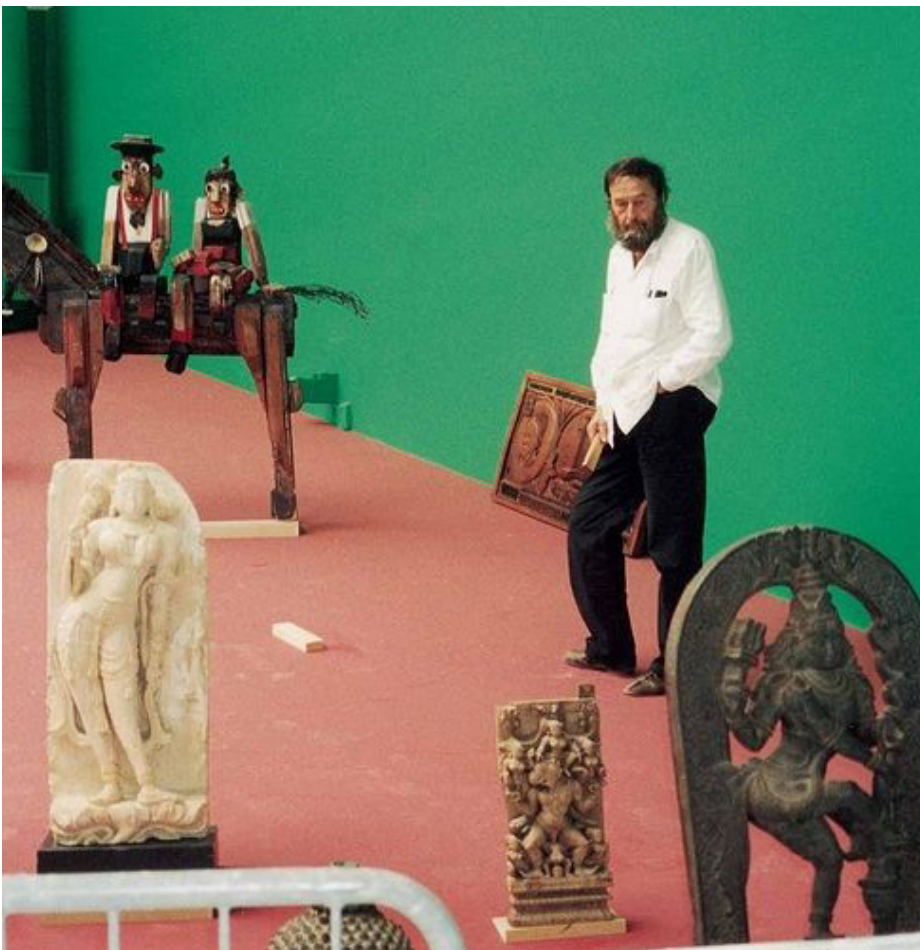


L'EXPOSITION ARTISTIQUE PEUT-ELLE DEVENIR UNE ŒUVRE D'ESPRIT?



SOMMAIRE

Introduction

I. L'exposition comme oeuvre d'esprit

- a. L'exposition, une création
- b. L'exposition, une création de forme
- a. L'exposition, une création de forme originale

II. L'auteur de l'exposition

- a. Commissaire salarié ou fonctionnaire
- b. Une oeuvre collective
- c. Une oeuvre de collaboration
- d. Une oeuvre composite

III. L'arrêt Henri Langlois

- a. L'exposition
- b. Œuvre d'esprit d'Henri Langlois

IV. Répercussions dans le monde de l'art

- a. Les prémices de l'exposition comme oeuvre d'esprit
- b. Comparaison de l'oeuvre d'esprit d'Henri Langlois et de la documenta 5 d'Harald Szeemann
- c. Un commissaire comme auteur
- d. L'avis de Buren
- e. Un artiste comme commissaire
- f. L'implication de l'artiste
- g. L'implication personnelle du commissaire
- h. L'impact sur le public

Conclusion

ANNEXES

Texte *Exposition d'une exposition* de Daniel Buren

Bibliographie

Table des illustrations

Introduction

Un des premiers à avoir évoqué cette possibilité est l'artiste Daniel Buren (1938 -). Toujours très critique de l'organisation du monde de l'art, il écrit en 1972 *Exposition d'une exposition*, accusant le commissaire de la documenta 5 d'utiliser les œuvres, au détriment du travail des artistes, pour créer son propre chef-d'œuvre. Nous allons dans ce dossier observer dans un premier temps si, dans le droit d'auteur, une exposition peut être considérée comme une œuvre d'esprit, et dans ce cas si un commissaire peut en être l'auteur. Nous étudierons ensuite un cas particulier dans le droit d'auteur et la réception de ces changements par le milieu de l'art.

I. L'exposition comme œuvre d'esprit

En droit d'auteur, une œuvre de l'esprit est une création de forme originale. Il faut donc dans un premier temps que l'exposition soit considérée comme une création.

a. L'exposition, une création

La création est déterminée par les choix réalisés par l'auteur. Or s'il y a seulement application de savoir-faire, il n'y a pas création. Ainsi, il est imaginable que faire une exposition relève de méthodes appliquées telles que la muséologie ou la scénographie. Comme pour une recette de cuisine, le commissaire d'exposition choisirait les œuvres présentes sur le marché, mettrait une poignée de tel socle, quelques watts de lumières et l'exposition serait prête. Il est certain qu'il existe des expositions réalisées comme cela. Cependant depuis la fin des années soixante, notamment avec l'exposition du commissaire Harald Szeemann *When Attitudes Become Form* (1969), une autre tendance apparaît. Les conservateurs/commissaires font alors un réel travail de réflexion autour de la recherche et la sélection des œuvres¹, de leur documentation, de mise en valeur des objets par leur accrochage (choix des lumières, des couleurs des salles, etc.) de la mise en relation des œuvres entre elles, etc. Ainsi, il est possible de partir du constat que, comme un réalisateur le ferait au cinéma, certaines expositions sont des créations totales, dénuées de consignes et de recettes.

b. L'exposition, une création de forme



III 2: Les archives d'Harald Szeemann

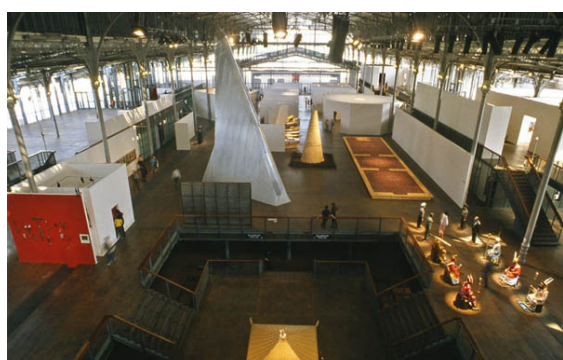
Cette création ne peut être qu'un concept ou éphémère dans sa globalité, l'idée doit être matérialisée sous une forme perceptible aux sens. L'œuvre peut être inachevée du moment qu'il y a fixation sur un support tangible. Une exposition est un événement éphémère, cependant, les commissaires gardent fréquemment des notes, schémas, plans, etc., traçant la création et l'évolution des choix de l'exposition. Par exemple, la documentation de Harald Szeemann

1 Bernard Edelman rappelle la décision de la Cour d'Appel de Paris, 14 oct 1993, qui reconnut «qu'un répertoire de cartes postales régionales méritait protection «par la sélection des cartes postales et l'estimation qui en était faite».» [EDEL-MAN 1998 p.46]

mann, comprenant ses notes sur ses expositions, a été acquise par l'institut du Musée Getty à Los Angeles. Ajoutons qu'il y a, dans la grande majorité des cas, un catalogue d'exposition faisant foi de la création de l'exposition².

c. L'exposition, une création de forme originale

Cette création de forme doit être empreinte de la personnalité de l'auteur. Selon la conception subjective de l'originalité, si nous donnons les mêmes œuvres et/ou le même espace d'exposition et/ou la même thématique à deux commissaires, il est impossible qu'il produise la même exposition. Selon la conception objective, l'originalité se trouve dans la réflexion qu'engage le commissaire dans la mise en exposition des œuvres. Ses choix sont empreints de sa personnalité en ce sens qu'il expose les travaux des artistes selon son interprétation propre. Il les met en corrélation selon son rapport aux œuvres pour répondre à une thématique qu'il a définie. Il y a une vraie notion de composition, et non plus uniquement de monstration, dans ces nouvelles



III 3: Les Magiciens de la Terre, vue de la Grande Halle

expositions. Par exemple Jean Hubert Martin, nécessitera deux ans de préparation pour l'exposition *Magiciens de la Terre*. Pour la première fois dans l'histoire des expositions, un commissaire d'exposition parcourt le monde pour trouver les artistes qu'il souhaite exposer pour illustrer ce qu'est «l'art» mondial à cette période. Il fera le choix d'inviter les magiciens (car ne se considèrent pas tous artistes) à venir créer leurs œuvres in situ.

D'après l'article L 112-1 la forme d'expression ou la fonction utilitaire d'une œuvre ne peut intervenir dans sa nomination comme œuvre d'esprit. Il nous semble admissible que l'exposition puisse, sous une certaine forme, être acceptée comme œuvre d'esprit.

II. L'auteur de l'exposition

Nous avons vu que l'œuvre d'esprit est créée par un commissaire d'exposition. D'après l'article L113-1 du CPI, «La qualité d'auteur appartient, sauf preuve contraire, à celui ou à ceux sous le nom de qui l'œuvre est divulguée.» Cependant il peut arriver que le commissaire soit salarié, fonctionnaire ou à la tête d'une équipe.

a. Commissaire salarié ou fonctionnaire

D'après le droit d'auteur, l'employeur n'est pas un auteur. Les salariés peuvent lui céder les droits. Les fonctionnaires privilégient aussi du droit d'auteur bien qu'ils ne puissent s'opposer à la modification de son œuvre ou exercer son droit de repentir et de retrait.

Par exemple, les expositions au Centre Pompidou sont signées sous le nom du directeur du

musée, bien que la plupart du temps son travail fût réduit à valider les choix faits par le conservateur, comme pourrait le faire un producteur de cinéma envers le réalisateur. Si le commissaire peut être protégé par le droit d'auteur, il pourrait être reconnu en dehors du cercle fermé des initiés.

b. Une œuvre collective

L'employeur du commissaire peut cependant justifier que l'œuvre est créée dans le cadre une œuvre collective, créée sur son initiative et divulguée sous sa direction et son nom. Par exemple, cela serait susceptible d'arriver dans le cadre du Centre Pompidou évoqué ci-dessus.

Cette solution pourrait aussi être appliquée dans le cas où l'exposition est gérée par plusieurs commissaires ayant un travail réparti équitablement.

Selon l'article L 113-5 du CPI « L'œuvre collective est, sauf preuve contraire, la propriété de la personne physique ou morale sous le nom de laquelle elle est divulguée. Cette personne est investie des droits de l'auteur. » La personne morale doit exploiter l'œuvre sous son nom, mais il doit aussi y avoir absence de revendication de la part de la personne physique ayant réalisé l'œuvre.

c. Une œuvre de collaboration

Une exposition est dans de nombreux cas élaborée par plusieurs personnes. Son organisation peut être assimilée à celle d'un film [HEINICH POLLACK 1989]. Il pourrait donc être intéressant d'adapter l'article L 121-5 du CPI, dédié au statut spécial du film, aux expositions. Selon que « l'œuvre audiovisuelle [l'exposition] est réputée achevée lorsque la version définitive a été établie d'un commun accord entre, d'une part, le réalisateur [le commissaire] ou, éventuellement, les coauteurs et, d'autre part, le producteur [le directeur du lieu]. »

d. Une œuvre composite

À l'instar des installations d'art contemporain, une exposition n'est pas constituée (seulement) d'objets, mais d'œuvres de l'esprit. Les œuvres sont incorporées dans l'exposition sans subir de modifications. Dans ce cas, l'article L 113-4 du CPI dispose que « l'œuvre composite est la propriété de l'auteur qui l'a réalisée, sous réserve des droits de l'auteur de l'œuvre préexistante. » Cela induit que le commissaire devra demander l'autorisation des artistes (ou ses ayants droit) avant exposition. Ainsi, les auteurs des œuvres exposées conservent leurs droits.

Nous pouvons en conclure que les expositions qui pourraient dans la plupart des cas jouir d'une protection du droit d'auteur comme œuvre composite ou comme œuvre de collaboration s'il y a une équipe. Une telle décision permettrait à « l'auteur d'une œuvre de l'esprit de jouir sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous ». Article L 111-1 al. 1 (CPI).

III. L'arrêt Henri Langlois³

a. L'exposition

Il y existe un arrêt attribuant à une exposition le statut de droit d'auteur. L'association Henri Langlois, le Comité de défense du musée et les deux héritiers et neveux (Jean-Louis et Hugues) du fondateur de la Cinémathèque demandent la protection de son musée. À l'origine placée au Palais de Chaillot, la Cinémathèque a modifié en 1995 la présentation du musée et souhaite le transférer au Palais de Tokyo, le tout sans en avertir les ayants droit.



III 4: Henri Langlois dans son musée

Le musée Langlois, aussi appelé le musée imaginaire, est une exposition permanente retraçant une histoire du cinéma d'après Henri Langlois. Ce lieu a eu beaucoup d'impact sur le public, il en existe de nombreux témoignages comme celui du futur cinéaste Luc Moullet : «Il avait conçu un itinéraire style labyrinthe pour accéder à la salle. Une sorte de rituel introductif très étrange... On faisait 60 mètres en côtoyant à droite et à gauche le matériel cinématographique utilisé depuis les premiers temps que Langlois avait collectionné. Cela imposait au futur spectateur un certain respect... Dans son musée, il cherchait à montrer toutes les époques du cinéma. [...] Il était difficile pour lui de se restreindre. Il était comme un homme très gourmand, comme un ogre menacé d'indigestion.»⁴ L'espace était rempli d'œuvres d'art mises en relation avec des objets témoins du cinéma (bobines, costumes, affiches...).



III 5: Le musée d'Henri Langlois

3 Arrêt de la Cour d'Appel de Paris du 2 oct. 1997 [EDELMAN 1998 p. 43]

4 Dans l'article d'Alain RIOU 2014

b. Œuvre d'esprit d'Henri Langlois

Dans ce cas précis, le statut d'auteur a été accordé à Henri Langlois, et à lui seul, car il en «a eu l'idée»⁵. Il a fait la sélection des œuvres et objets, mais il a aussi défini leur «ordre de présentation» selon une «scénographie originale». Les témoignages du public sont nombreux et la Commission supérieure des monuments historiques est arrivée aux mêmes conclusions, c'est-à-dire que l'exposition d'Henri Langlois dispose d'une «mise en scène cinématographique» en ignorant toute méthodologie et chronologie conformiste. Le tout est donc une création empreinte de la personnalité de l'auteur, car représentant son «imaginaire» et son interprétation de l'histoire et des artefacts. L'interprétation d'Henri Langlois est alors revendiquée comme preuve d'originalité. La Cour a aussi pris en compte que lors de la création de ce musée aucun autre n'existait, il a donc servi de «modèle». Dans le cas de cette exposition, il a été décidé que cette œuvre d'esprit «n'exige pas de caractère collectif ou intangible».

L'impact «intellectuel et émotionnel» sur le public est un des arguments, ce qui prouve que les visiteurs sont intégrés à l'œuvre, car ils en font l'expérience physique. Dans le cas de cette exposition, tous les objets font partie d'une même collection. La question du support ne pose donc pas de problème. Il a été accordé que le «statut juridique des objets la composant» est peu important pour désigner si l'exposition est œuvre. Nous pouvons cependant imaginer qu'un commissaire-auteur devra se procurer les autorisations de prêts par le propriétaire du support et acquérir le droit d'exposition de l'artiste. Dans cet arrêt, le statut n'est pas accordé à un commissaire, mais à une personnalité qui n'en assure pas le poste, mais la fonction.

Les questionnements sur le statut d'auteur de certains commissaires interpellent, depuis les années 70, de nombreuses personnalités appartenant à l'univers artistique.

IV. Répercussions dans le monde de l'art

Lorsque Buren engage ces premières réflexions concernant cette tendance, personne n'aurait osé dire qu'un commissaire puisse avoir un statut différent de celui déterminé par son poste. Nous avons pris le parti d'organiser cette partie autour du texte, *Exposition d'une exposition* de Daniel Buren pour distinguer l'évolution du statut de l'exposition et les répercussions ressenties sur l'art.

a. Les prémices de l'exposition comme œuvre d'esprit

Harald Szeemann fera du rôle de commissariat d'exposition une profession indépendante de celle de conservateur. Mais des évolutions sont déjà remarquées dans la façon de créer et promouvoir l'art bien avant ça. L'art contemporain pose des problèmes de droit, car il est devenu difficile de définir clairement ce qu'est une œuvre d'art. Les artistes explosent leurs barrières et limites de production. Concernant les expositions, la scénographie et la mise en scène des

⁵ Citations dans ce paragraphe proviennent de Bernard EDELMAN *L'œuvre peut être une œuvre d'esprit*. [EDELMAN 1998 p. 43]

œuvres sont de plus en plus travaillées, ou du moins réfléchies. Depuis le surréalisme et le dadaïsme, l'œuvre est placée dans un contexte d'exposition interpellant lui-même le visiteur.



III 6: First Papers Of Surrealism

Nous pouvons, par exemple, relever l'intervention de Marcel Duchamp dans l'exposition *First Papers Of Surrealism* organisée par André Breton en 1942 à New York. Duchamp avait déroulé deux mille mètres de cordes, le public ne pouvait alors pas visiter l'exposition de façon attendue. Il s'est servi du travail des artistes et de l'espace comme matière première de son œuvre qu'il présentera plus tard sous forme de photographies. Ce travail peut s'apparenter à l'installation, mais nous pouvons aussi proposer qu'il influence complètement le regard du visiteur sur l'ensemble de l'exposition. Frederick Kiesler, architecte, aménage entièrement l'espace de *Art Of This Century* de Peggy Guggenheim en 1942. Il enlève les cadres des tableaux, conçoit du mobilier pour appréhender les œuvres d'une certaine manière ainsi que des dispositifs qui créent une interaction entre le visiteur et l'œuvre.



III 7: Art Of This Century

b. Comparaison de l'œuvre d'esprit d'Henri Langlois et de la documenta 5 d'Harald Szeemann

Comme nous l'avons vu précédemment, le droit d'auteur français n'estimait pas l'exposition comme œuvre d'esprit jusqu'à l'arrêt Henri Langlois. Comme nous pouvons le voir dans le texte de Buren⁶, il est difficile d'envisager pour certains que le rassemblement d'objets dans un lieu puisse être un travail créatif. Pour citer un extrait, il a été admis que l'artiste «a non seulement sélectionné les objets de projection composant cette exposition, mais en a aussi imaginé la présentation dans un ordre et selon une scénographie originale [...] qu'il ne s'agit pas ainsi d'une



III 8: Documenta 5

simple présentation méthodique d'éléments relatifs à l'histoire du cinéma, mais d'une création résolument personnelle, exprimant à la fois l'imaginaire d'Henri Langlois et ses conceptions propres de l'histoire du cinéma et reflétant ainsi sa personnalité» [EDELMAN 1998]. Il semble compliqué de remettre en cause la création de cette exposition. La documenta 5, dont parle Buren, a un processus similaire. Cette édition de la manifestation artistique est aujourd'hui renommée, tout comme son commissaire. L'ex-

centricité de l'exposition est fréquemment soulignée: quinze «sections (salle)» présentent la «réalité» d'après le commissaire Harald Szeemann, au travers de l'art (217 artistes internationaux), mais aussi de la culture visuelle. Les œuvres côtoient alors des images de SF, de propagande, de politique, des objets de la culture populaire kitch, religieuse, etc. Ainsi, chaque salle a une thématique suivant ainsi un parcours défini en 3 grands thèmes, le tout déterminé par le commissaire et son interprétation du thème. De surcroît, Harald Szeemann est le seul référent principal de l'événement à la tête d'une équipe⁷.

c. Un commissaire comme auteur

Dans le deuxième paragraphe du texte, Buren décrit le travail effectué par Szeemann et son équipe. Il avoue que les œuvres ont été «soigneusement choisies» et les choix opérés en vue de leur agencement au sein des salles forment une composition similaire à celle d'un tableau. Cette comparaison a aussi été abordé par Edelman au sujet de l'exposition Henri Langlois [EDELMAN 1998]. C'est l'ensemble de la composition qui, «sous la protection de l'organisateur», se révèle. «[L'organisateur] ré-unifie l'art»⁸ et «assume» les «contradictions» en «s'expos[ant] (aux critiques)». Buren l'admet lui même, l'organisateur a créé une œuvre. En 1972, il ne se résout pas cependant à désigner le commissaire par un autre nom que celui «d'organisateur». Il est facile de convenir que les notions d'œuvres d'art, d'artistes et d'auteurs ont évolué, surtout avec l'art contemporain. Comme nous l'avons vu précédemment, nous pouvons rapprocher la fonction de commissaire d'exposition à celle de réalisateur de cinéma qui a difficilement obtenu le statut d'auteur, aujourd'hui reconnu de tous [EDELMAN, HEINICH 2002]. En dehors du droit, nous pouvons convenir qu'être auteur c'est être reconnu comme tel par autrui, car il semble que cela va de soi, une œuvre est créée par un auteur. Pourtant, les deux sociologues Nathalie Heinich et Michael Pollack ajoutent à cela trois autres conditions : la mise en évidence d'une « thématique », d'une « stylistique », et enfin la « réception de l'œuvre par le public ». Il est aujourd'hui convenu que la production de certains commissaires, comme Szeemann, est empreinte de ces qualités. Heinich et Pollack admettent en 1989 que « l'exposition tend à apparaître dans la presse non plus seulement comme un médium transparent, produit d'une institution, mais comme l'œuvre d'un individu, nommément désigné. » La documenta 5 est aujourd'hui mythique et le travail de Szeemann fétichisé. Depuis les années 1990, certains commissaires, dont Szeemann fut le premier, s'auto désignent auteur d'exposition⁹.

Depuis quelques années, des expositions sont reconstituées dans leur intégralité ou partiel-



III 9: When Attitudes Become Form

lement. Par exemple, une exposition de Szeemann, *When Attitudes Become Form*, a été refaite avec les œuvres exposées et grâce aux notes écrites du commissaire. Cela peut indiquer l'implication de l'exposition dans la réception de la création. Au même titre que des performances, des installations, le public souhaite revoir des expositions majeures de tel ou tel

7 Une première dans l'histoire de la documenta qui était toujours organisée par une commission.

8 Les citations qui ne sont pas accompagnées de références proviennent de *Exposition d'une exposition* de Buren

9 Harald Szeemann, *Ecrire les expositions*, La lettre volée, 1996.

commissaire.

d. L'avis de Buren

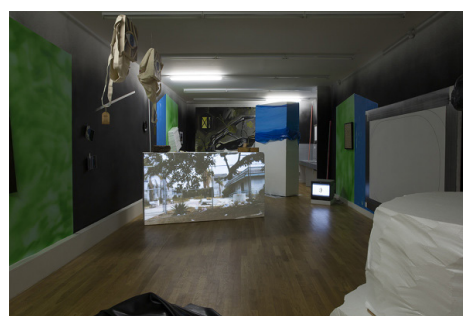
Il est clair que Buren se positionne contre cette tournure prise par l'univers artistique. Il nous le fait ressentir dès la première phrase de son texte en utilisant un chiasme, figure de style qu'il reprendra d'ailleurs lorsqu'il admet que l'exposition «s'impose [...] comme œuvre d'art». C'est avec ironie qu'il décrit le travail d'Harald Szeemann. Ceci se ressent grâce aux mots mis entre parenthèses, entre guillemets, en incises, mais aussi grâce aux répétitions, paronomases et jeux de mots. Il utilise aussi un lexique dépréciatif qui dépeint l'organisateur comme un «castrateur» sévère qui «s'impose» au monde de l'art. Buren considère que la documenta 5 n'est pas comme elle devrait être, car les artistes ne sont pas exposés, mais exploités par Szeemann en vue de composer sa propre œuvre d'art. Buren admet que la fonction du commissaire est indispensable, mais sa première responsabilité est de rester en retrait des artistes. Ils acquièrent une trop grande importance au détriment du travail des artistes exposés et deviennent des «artistes en majesté», des «sur-artistes». Il exprime l'ostentation de l'exposition qui se suffit à elle-même et sa peur de voir apparaître des expositions sans artiste. Les commissaires doivent rester des «interprètes» qui répètent l'œuvre sans la modifier.

e. Un artiste comme commissaire

Buren continuera son argumentaire trente ans plus tard pour la revendication de *The Next Documenta Should Be Curated By An Artist* [BUREN 2003]. Il se plaint qu'il n'y ait pas autant d'implication des artistes plasticiens dans la culture (revues, institutions...) que les autres artistes (écrivains, musiciens...). Il est contre le fait qu'un commissaire puisse devenir un artiste, mais prône qu'au contraire un artiste a tout à fait sa place à ce poste.



III 10: Feux Pâles



III 11: Eat The Blue

Philippe Thomas dans *Feux Pâles*, Jagna Ciuchta¹⁰ dans *Eat The Blue*, etc. sont des artistes utilisant les travaux d'autres artistes pour créer leur œuvre à l'aide du médium exposition. Lorsqu'il deviendra lui-même commissaire, Buren se justifiera en disant qu'il est artiste donc qu'il a toutes les qualités et la sensibilité pour remplir cette mission. Mais il insiste surtout sur le fait qu'il n'intervient pas sur l'œuvre de l'artiste exposé et ne considère pas le tout comme son

¹⁰ Jagna Ciuchta par exemple réunit des artistes, les fait exposer leur œuvres et s'approprie l'exposition pour en faire son œuvre.

travail artistique. On peut donc penser qu'il sera contre ce genre de travaux d'artistes qui se «servent» du travail des autres. Paul Ardenne, critique et muséologue, constate lui aussi que dans ces situations, «l'art ne semble devoir exister que pour permettre [au commissaire] d'exprimer son point de vue.» [ARDENNE 2003]. Mais parle-t-il aussi des artistes commissaires? Comment le droit pourrait ne pas attribuer à un artiste le statut d'auteur sur son œuvre?

f. L'implication de l'artiste

Il est envisageable que l'artiste puisse décider de participer ou non à certaines expositions. Depuis 1992, l'artiste a un droit d'exposition lui permettant d'autoriser ou d'interdire la communication au public de son œuvre. Buren souligne que les artistes ont rarement son courage, qu'ils ont peur de ne pas être présents sur le marché de l'art donc qu'ils acceptent tout ce que leur font subir les institutions. Dans un autre sens, lorsque l'artiste produit une œuvre, il la confie à l'interprétation du public. Il a le devoir de lui faire confiance, car là est l'essence même de la portée de son travail. Buren avoue que le public, et parfois même les conservateurs, ne semblent pas comprendre son travail et il ne leur en porte pas rigueur. Finalement, chacun forge son interprétation et en est responsable. Le contexte influe sur la réception de l'art c'est certain, mais cela ne fait-il pas partie du «jeu»? Pourquoi/pour qui l'artiste fait de l'art? Est-ce possible de ne produire de l'art que pour soi et un public sélectionné? Une exposition donne l'art à voir, et l'art contemporain n'en facilite parfois pas la tâche. Pour Boris Groys, les expositions sont des installations. Sans aller jusque là, dans une installation, les objets qui construisent le tout ne sont pas amoindris, au contraire. Picasso disait «exposer les œuvres comme elles sortent du camion», mais cela aura quand même un impact sur la réception des œuvres. Et aujourd'hui ne pas faire de mise en scène serait déjà prendre un parti curatorial.

g. L'implication personnelle du commissaire

Dans l'arrêt Henri Langlois, «la Cour nous dit que [dans le cadre d'une exposition] sa qualité - disons sa nature - dépend du regard des visiteurs». Buren avoue trente ans après que documenta 5 était la meilleure. Les artistes ne destinent pas leur art aux mêmes publics avec les mêmes motivations. Et tout le monde n'a pas les mêmes attentes, les mêmes sentiments envers ce même art. Certains trouvent cet artiste bon, alors que d'autres non; certains trouvent ce commissaire bon, alors que d'autres non. Contrairement à Buren, certains considèrent que ces commissaires-artistes font évoluer la pratique artistique contemporaine. Il y a une différence entre refuser que le commissaire soit un artiste et dénoncer la façon dont il travaille. Buren considère que le danger pour les œuvres est trop grand, que ces expositions sont la «limite de l'exposition de l'art». Son inquiétude serait que l'on ne se souvienne que du nom du commissaire et non des artistes exposés. Pourtant, aujourd'hui beaucoup se rappellent le travail du commissaire, mais aussi des œuvres qui les ont marquées. Les nombreux comptes-rendus d'expositions, écrits par un public plus ou moins concerné, développent les deux sujets. Éric Troncy juge que l'interprète est le visiteur de l'exposition¹¹.

11 Éric Troncy est très critiqué par les délateurs des commissaires-auteur. Notamment pour son exposition Coollustre à Avignon en 2003.

h. L'impact sur le public

La façon d'exposer des œuvres a obligatoirement un impact sur les visiteurs¹². Par exemple, la dernière exposition de la collection Lambert, *la disparition des lucioles*, demandait beaucoup d'énergie au visiteur. Les (très) nombreuses œuvres étaient exposées dans les cellules de la prison Sainte-Anne, désaffectée. C'est un parti pris très fort du directeur de la collection, Eric Mézil. À chaque visite, j'éprouvais l'exposition et les œuvres différemment. J'étais pourtant à chaque fois en mesure de me demander si je trouvais que l'œuvre correspondait à sa mise en exposition et de m'intéresser à l'œuvre dans son intégrité. Le commissaire propose une interprétation possible qui ne sera peut-être pas accueillie de la même façon par le public. Est-ce vraiment un danger pour l'art, ou un irrespect pour le travail de l'auteur que de comprendre différemment son travail? Le public dispose de son libre arbitre face à cette proposition de l'artiste puis du commissaire. Il n'est pas question de le surpasser, mais de l'intégrer à une vision de l'art. Les lectures plurielles ne garantissent-elles pas la survie de l'art? Est-ce qu'une différence d'interprétation est une atteinte à une œuvre et son créateur? Comme Aragon le disait dans la préface d'*Elsa*: «l'art des vers est l'alchimie qui transforme en beauté les faiblesses.» C'est grâce à une erreur d'interprétation de vers écrits par Rimbaud, qu'Aragon a commencé à faire de la poésie.

L'angoisse concernant les artistes exposés et l'effacement présumé de leurs travaux par le commissaire (non-artiste), s'avère équivalant lorsque certains artistes font du commissariat. L'exposition est alors bien une œuvre faite à partir d'œuvres d'autres artistes, la contrariété de Buren viendrait alors du non-respect de l'intention de l'artiste exposé par un commissaire. Cette notion ne peut être imputée aux commissaires qu'ils soient artistes ou non, mais bien au caractère malveillant de la personnalité de l'individu. C'est l'artiste qui doit cautionner d'être dans l'exposition, en accord avec ses propres convictions ou faire confiance à la réception par le public. De sorte que, si l'on considère que l'interprétation de l'œuvre d'un artiste est libre de contrôle/réception, le commissaire ne peut porter vraiment atteinte au travail de l'artiste en proposant son interprétation (supposant que l'artiste ou son représentant légal en acceptant de participer à l'exposition considère que cela respecte ses intentions de création). Le vrai danger pour l'art est-il dans l'élargissement de ses terrains d'applications, ou dans le rétrécissement de son ouverture au public, contrôlé par l'élitisme du marché économique?

Conclusion

Pour conclure, Paul Ardenne constate en 2006 que les auteurs d'expositions¹³ «se substituent aux artistes, qui deviennent eux-mêmes de véritables artistes dans leur manière de concevoir des expositions. »¹⁴ [ARDENNE 2006]. Cela corrobore l'arrêt Henri Langlois et les inquiétudes de Buren concernant le nouveau statut d'auteur de certains commissaires d'expositions, de plus en plus reconnus comme tels. Nous avons vu qu'en théorie le statut d'œuvre d'esprit peut être applicable aux expositions, cependant elles ne répondent pas toutes aux critères, et n'ont pas toutes la prétention d'acquiescer ce statut. Comment alors les différencier et éviter le cas par cas?

12 Lire à ce propos Mary Anne STANISZEWSKI, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1998

13 Il les appelle aussi les «curators-artistes». Une tendance veut en effet de franciser le terme curator (conservateur).

Daniel BUREN, *Les Écrits*, 1972

Sur le fonctionnement des expositions, à propos de Documenta 5. in catalogue Documenta 5, Cassel, 1972, section 17, p. 29, 2 ill., repris in Buren, Daniel, *Les Écrits* (1965-1990), Tome I : 1965-1976, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, 1991, p. 261-262

Exposition d'une exposition

De plus en plus le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'œuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme œuvre d'art.

Ici, c'est bien l'équipe de Documenta, dirigée par Harald Szeemann, qui expose (les œuvres) et s'expose (aux critiques). Les œuvres présentées sont les touches de couleurs – soigneusement choisies – du tableau que compose chaque section (salle) dans son ensemble. Il y a même un ordre dans ces couleurs, celles-ci étant cernées et composées en fonction du dess(e) in de la section (sélection) dans laquelle elles s'étalent/se présentent. Ces sections (castrations), elles-mêmes « touches de couleurs » – soigneusement choisies – du tableau que compose l'exposition dans son ensemble et dans son principe même, n'apparaissent qu'en se mettant sous la protection de l'organisateur, celui qui réunifie l'art en le rendant tout égal dans l'écrin-écran qu'il lui apprête. Les contradictions, c'est l'organisateur qui les assume, c'est lui qui les couvre.

Il est vrai alors que c'est l'exposition qui s'impose comme son propre sujet, et son propre sujet comme œuvre d'art.

L'exposition est bien le « réceptacle valorisant(1) » où l'art non seulement se joue, mais s'abîme, car si hier encore l'œuvre se révélait grâce au Musée, elle ne sert plus aujourd'hui que de gadget décoratif à la survivance du Musée en tant que tableau, tableau dont l'auteur ne serait autre que l'organisateur de l'exposition lui-même. Et l'artiste se jette et jette son œuvre dans ce piège, car l'artiste et son œuvre, impuissants à force d'habitude de l'art, ne peuvent plus que laisser exposer un autre : l'organisateur. D'où l'exposition comme tableau de l'art, comme limite de l'exposition de l'art(2).

Ainsi, les limites créées par l'art lui-même pour lui servir d'asile, se retournent contre lui en l'imitant, et le refuge de l'art que ses limites constituaient, se révèle en être la justification, la réalité et le tombeau.

Février 1972

1. In catalogue 18 Paris IV 70, post-face par Michel Claura.

2. Cf. « Rahmen » in Position Proposition, livre édité par le Musée de Mönchengladbach, janvier 1971.

Bibliographie

Dans Bernard EDELMAN et Nathalie HEINICH, *L'art en conflits, l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Armillaire, La découverte, 2002:

Nathalie HEINICH et Michael POLLACK, *Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière* 1989

Bernard EDELMAN, dans *Une exposition peut être une œuvre d'esprit*, 1998

Daniel Buren, *Where are the artists?* pour le projet de 2003: An e-Flux Project, curated by Jens Hoffmann: The next documenta should be curated by an artist. Traduction: La documenta devrait être dirigée par un artiste. http://www.e-flux.com/projects/next_doc/cover.html

Alain Riou , Publié le 20-04-2014 sur le site du Nouvelobs. <http://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20140420.CIN0236/dans-la-tete-d-henri-langlois.html>

Paul ARDENNE *De l'exposition de l'art à la surexposition (du commissaire)*. L'Art même n° 21, 2003, p. 2.

Paul ARDENNE, *Art contemporain et critique d'art, deux laboratoires esthétiques* Séminaire de septembre 2006

Film de l'ina.fr sur la fondation musée du cinema faite <http://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/le-palais-de-chaillot/>

Table des illustrations

III 1: Harald Szeemann dans son exposition

(3350harald_szeemann_venezia.jpg) source: http://www.exporevue.com/magazine/fr/szeemann_catalogue.html

III 2: Les archives d'Harald Szeemann

(image001-30725362) source: <http://www.swissinfo.ch/fre/les-archives-d-harald-szeemann-bient%C3%B4t-%C3%A0-los-angeles/30718678>

III 3: Les magiciens de la Terre, vue d'ela Grande Halle © Centre Pompidou

III 4: Henri Langlois dans son musée © DR source: <http://toutlecine.challenges.fr/film/photos/0035/00359475-le-fantome-d-henri-langlois.html>

III 5: Le musée d'Henri Langlois © SIPA source: <http://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20140420.CIN0236/dans-la-tete-d-henri-langlois.html>

III 6: First Paper Of Surrealism

(FirstPapersofSurrealism-Marcel-Duchamp-Momogalerie-margherita-ratti-romaric-tisserand-2.jpg) source: <http://www.momogalerie.com/2011/03/>

III 7: Art of this Century

(arts-graphics-2007_1177121a.jpg) source: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3663807/How-curved-walls-and-a-female-Casanova-brought-modern-art-to-America.html>

III 8: Documenta 5

(tumblr_ncrtxgAhSH1r70t2xo1_1280.jpg) source: <http://grupaoak.tumblr.com/post/98891751194/paul-the-ark-1972-documenta-5-kassel>

III 9: When Attitudes Becom Form

(img026w.jpg) source: blog.art21.org

III 10: Feux Pâles © MAMCO

source: <http://inferno-magazine.com/tag/les-ready-made-appartiennent-a-tout-le-monde/>

III 11: Eat The Blue © Jagna Ciuchta

source: <http://www.jagnaciuchta.com/Eat-the-Blue-Oct-2013-Jan-2014>